



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LA REGGIA DI CELLULOIDE

USI E FINZIONI DEL PALAZZO REALE DI CASERTA AL CINEMA

GIULIO BREVETTI

Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)

Resumen

No existe ningún otro edificio histórico al mundo que haya sido mucho utilizado al cine sin ser considerado en sus propiedades históricas y artísticas como el Palacio Real de Caserta. Si Versalles es elegido como set para representarse sí mismo, y hacer revivir los acontecimientos seguidos en las épocas, a Caserta los espléndidos salones y los exuberantes jardines en la mayoría de los casos se prestan a fingir de ser otro: este es el caso, por ejemplo, de *La Maja desnuda* (1958), dónde aparece como el Palacio Real de Madrid, o bien *Waterloo* (1970), dónde representa como el Castillo de Fontainebleau. Cuando es utilizada para hacer revivir los personajes borbónicos que lo tienen efectivamente poblado, el Palacio Real de Caserta sólo raramente es empleado respetando los tiempos y los estilos artísticos, supliendo así de genérico lugar del poder. La suntuosidad de la arquitectura vanvitelliana, luego, hace permitido a ricas producciones americanas de utilizar este edificio, elegido como palacio del Vaticano y, hasta, del futuro, cuál set de ciencia ficción.

Palabras clave: palacio real, jardines, escalera real, salón del trono, poder.

Abstract

No other historical building in the world has been used in the movies without being respected in its historical and artistic features more than the Royal Palace of Caserta. If Versailles is usually chosen as location for representing itself, as well as to set the events that have happened through the time, at Caserta the splendid halls and the luxuriant gardens are generally utilized to come out as some other places: for instance, in *La Maja desnuda* (1958) it appears as the Palacio Real of Madrid, and in *Waterloo* (1970) it is shown as the Fontainebleau Castle. When it is used as the location of Bourbon family, who have inhabited there, very rarely its times and artistic styles are respected. The Reggia acts as a generic seat of power. But also, the sumptuousness of the Vanvitelli architecture has allowed to the American film productions to use this building as a Vatican place and even as a space age location for the recent *Star Wars* episodes.

Keywords: royal palace, gardens, grand staircase, throne hall, power.

Se c'è un luogo della regalità in Italia che abbia un legame strettissimo con il cinema quello è senz'altro il Palazzo Reale – più comunemente e affettuosamente noto come la Reggia – di Caserta⁸⁸⁴ [fig. 1]. Una innumerevole serie di pellicole è stata infatti girata negli spazi di questo enorme e celebre edificio a pianta rettangolare – dotato di quattro cortili, un imponente Scalone d'Onore, una Cappella e un Teatro – e del suo rinomato parco – composto da un folto bosco con peschiera, un giardino all'italiana lungo più di tre chilometri e addobbato da nove fontane scenografiche alimentate da una cascata artificiale, e uno all'inglese con laghetti, finte rovine, serre e persino un'aperia – tanto da rappresentare un caso più unico che raro. Eppure, oltre all'attenzione all'argomento manifestata negli ultimi anni da Gloria Camarero Gómez⁸⁸⁵ e José Maria Morillas Alcázar, nessuno studio italiano né di Storia del Cinema né tantomeno di Storia dell'arte si è soffermato ad analizzare l'utilizzo di questo complesso e articolato monumento, soprattutto a seguito del notevole richiamo internazionale di cui ha goduto per essere stato scelto da importanti produzioni statunitensi quale set di film di grande successo.



Fig. 1. Prospetto della Reggia di Caserta dal parco.

⁸⁸⁴ Tra i tanti studi sulla Reggia di Caserta, si ricordano almeno i seguenti: CHIERICI, G.: *La Reggia di Caserta*, Roma, La Libreria dello Stato, 1937; DE FILIPPIS, F.: *Il Palazzo Reale di Caserta e la sua Reggia*, Cava de' Tirreni, De Mauro, 1968; CIOFFI, R. (ed.): *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta*, Milano, Skira, 2004; DE MARTINI, V. (ed.): *Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, Esi, Napoli, 2013. Sul suo architetto, si veda DE SETA, C.: *Luigi Vanvitelli*, Milano, Electa, 1998. Negli ultimi anni gli studi si stanno intensificando in particolare sui dipinti e gli affreschi ottocenteschi: BREVETTI, G.: *Il Trionfo di Gioacchino e Carolina Murat. I dipinti delle Sale di Marte e Astrea nel Palazzo Reale di Caserta*, in *Storia dell'arte*, 139 (2014), pp. 113-131; *Lancia e bilancia. Iconografia dei coniugi Murat nel Palazzo Reale di Caserta*, in MASCILLI MIGLIORINI, L. (ed.): *A passo di carica. Murat re di Napoli*, Napoli, Arte'm, 2015, pp. 58-63.

⁸⁸⁵ Si ricorda, in proposito, CAMARERO GÓMEZ, G.: *Il giardino borbonico tra Spagna e Italia e la sua rappresentazione nel cinema*, in SOPRINTENDENZA BAPSAE DI CASERTA E BENEVENTO (ed.): *Siti reali e territorio. Storia restauro valorizzazione*, 0 (2012), pp. 103-107.

Nella lunga frequentazione con la Reggia, il cinema ha spesso ricoperto una funzione documentaria delle sue vicende novecentesche tanto da costituirne un'ideale biografia visiva, a cominciare da uno dei primi film qui girati, *I 3 aquilotti* (Mario Mattoli, 1942), imperniato su tre giovani allievi (Alberto Sordi, Leonardo Cortese, Carlo Minello) della Regia Accademia Aeronautica: un'opera realizzata durante la Seconda guerra mondiale dallo spiccato accento propagandistico – sceneggiata, tra gli altri, dal figlio del Duce, Vittorio Mussolini – che esalta la presunta eroicità e gli affetti di coloro che in quel periodo sono impegnati a combattere per l'Italia. Il film, tuttavia, più che per i suoi meriti artistici o per lo svolgimento della trama, oggi è considerato come un'importante testimonianza della decennale presenza dell'Accademia Aeronautica presso i locali della Reggia, e ricordato, in particolare, per una sequenza girata all'interno della Cappella Palatina poco prima che subisse i danni del bombardamento americano del 24 settembre 1943 [fig. 2].

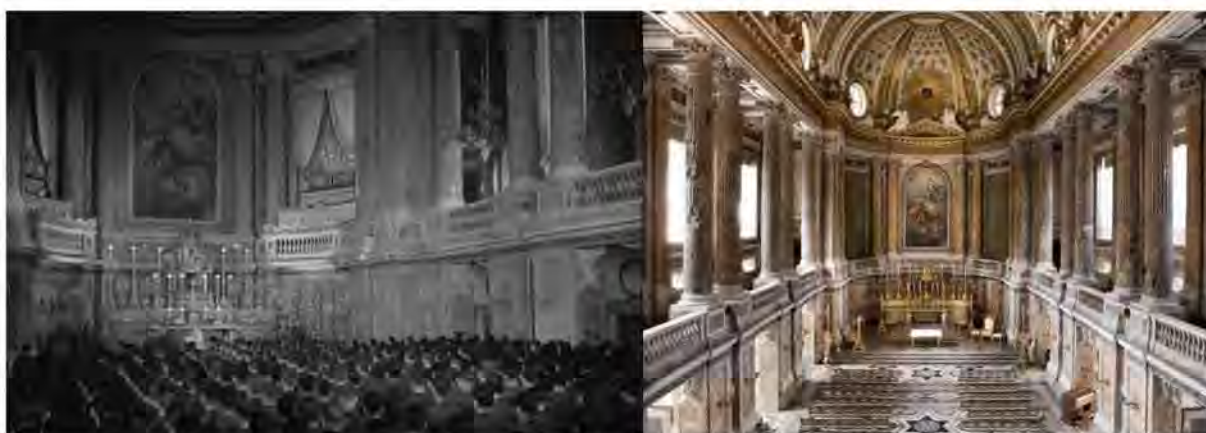


Fig. 2. La Cappella Palatina prima (*I 3 aquilotti*, 1942) e dopo il bombardamento del '43.

Dopo averlo bombardato, le forze armate americane occuparono per diversi mesi il Palazzo Reale casertano, facendone in quel delicato frangente il proprio quartier militare e distinguendosi, tra l'altro, in numerosi atti vandalici nei riguardi di ambienti e di opere. *Anzio* (Edward Dmytryk, Duilio Coletti, 1968), una coproduzione italo-statunitense che ricostruisce gli episodi della liberazione dai Tedeschi nel 1944, dedica i suoi primi minuti a una Reggia abitata, in ogni sua sala, da soldati americani, soffermandosi in particolare sullo scempio qui compiuto dai nuovi occupanti, con una eloquente sequenza – girata tra l'altro negli stessi luoghi e con impressionante realismo – nella quale si osservano pareti e pavimenti imbrattati, opere d'arte violate e, persino, un esercizio ginnico eseguito con l'ausilio di uno dei pesanti lampadari di bronzo dorato [fig. 3].



Fig. 3. Lo scempio compiuto dalle truppe americane (*Anzio*, 1968).

Dopo l'acquartieramento e lo scontro degli Alleati, la Reggia ha costituito poi la cornice nella quale sarebbe stato siglato, il 29 aprile 1945, l'atto formale che poneva fine al potere nazifascista in Italia, ricalcando in qualche modo il ruolo che ebbe Versailles nel 1919, quando cioè vi venne firmato ufficialmente il Trattato di Pace che pose fine alla Prima guerra mondiale. Per ritrovare la Reggia di Caserta al centro dell'attenzione internazionale, bisognerà attendere il 9 luglio 1994, quando cioè costituirà una delle sedi più scenografiche scelte in occasione del G7 in programma a Napoli e le televisioni di tutto il mondo rimanderanno le immagini dei potenti della Terra salire lo Scalone d'Onore o posare ammirati ai piedi della cascata e dinanzi alla fontana di Diana e Atteone.

Il destino della Reggia sembra dunque quello di un tranquillo e sonnacchioso sito turistico, mai sufficientemente valorizzato e mai davvero in competizione con analoghi palazzi reali europei. A sancire visivamente il ruolo di meta ambita da parte di gruppi di visitatori provenienti da tutto il mondo e, soprattutto, di alunni in gita scolastica, sarà proprio una pellicola cinematografica, *Io speriamo che me la cavo* (Lina Wertmüller, 1992), che ricrea l'esperienza vissuta ogni anno da migliaia di bambini e studenti: un maestro elementare accompagna una classe di ragazzini della depressa provincia napoletana a conoscere questo luogo colmo di storia e di natura, aiutandoli a riflettere su quanto quegli ambienti e stili di vita siano così lontani nel tempo e nella sostanza dai propri [fig. 4].



Fig. 4. Una tipica gita scolastica al Palazzo Reale di Caserta e al suo parco (*Io speriamo che me la cavo*, 1992).

In fondo, non è molto differente l'aspettativa del turista da quella dello spettatore cinematografico: chi generalmente sceglie di visitare la Reggia si augura infatti di trovarvi ambienti, oggetti e atmosfere che rimandano a un passato glorioso, e di restare ammirato dinanzi ai grandi spazi e alla preziosità dei materiali presenti nella decorazione e nell'arredo. Sostanzialmente, cioè, l'effetto che un film qui girato vuole riprodurre nello spettatore. Non sono dunque tanto lontane le ragioni che spingono produzioni cinematografiche e televisive a girarvi i loro prodotti da quelle del turista più comune. Non a caso una sorta di rapporto osmotico lega da decenni la Reggia al cinema: se la prima consente al secondo la possibilità di riprese in luoghi irriproducibili e nati per essere filmati, un magnifico set già costruito nel quale avere soltanto l'imbarazzo della scelta nel piazzare la cinepresa e optare tra innumerevoli prospettive e scorci mozzafiato, è pur vero che il cinema è in grado di accrescere l'*appeal* estetico e turistico della Reggia, offrendole una visibilità internazionale che da sola faticerebbe a raggiungere.

E dunque una serie di domande si impongono per comprendere meglio il rapporto tra questo monumento e l'arte cinematografica. In primo luogo, cosa ha rappresentato per il cinema la Reggia e come questa è stata rappresentata al cinema? Come sono stati adoperati e recepiti i molteplici stili – classicismo, tardo barocco, rococò, neoclassico, eclettico – di cui essa è composta? Quanti e quali ambienti sono stati maggiormente filmati? Che tipo di riflessioni e quali visioni degli spazi è possibile ricavare dalla lettura e dall'analisi delle sequenze qui girate?

LA REGGIA DI CASERTA COME LUOGO DEL POTERE BORBONICO

L'utilizzo più frequente del Palazzo Reale di Caserta al cinema è quello che gli è anche più congeniale, vale a dire come luogo del potere borbonico, costituendone per l'appunto la manifestazione visiva più magniloquente ed efficace, nonché il simbolo più evidente della monarchia illuminata del periodo carolino. Per ricreare l'epoca in cui i Borbone regnarono, la Reggia è stata dunque scelta per rappresentare se stessa e fare da sfondo alle vicende dei veri possessori di tali ambienti, tramite un'operazione di ricostruzione degli spazi realmente abitati dai personaggi evocati, come avvenuto in decine di pellicole filmate in luoghi analoghi: e dunque pensiamo alle vicende di Luigi XIV o di Maria Antonietta girate a Versailles, di Maria Teresa d'Austria e di Sissi a Schönbrunn, di Ludwig II a Neuschwanstein, di Caterina la Grande e di Nicola II al Palazzo d'Inverno. La Reggia di Caserta contemporanea funge quindi da Reggia di Caserta del passato. Lo spazio reale coincide in tal modo con quello filmico.

L'accorta e suggestiva scelta di ricostruire le vicende dei Borbone di Napoli nel luogo più riconoscibile e rappresentativo della loro parabola non è tuttavia esente da sviste e da utilizzi poco filologici degli ambienti. Il fondatore di questa dinastia, Carlo VII (poi III di Spagna), dopo aver inaugurato i lavori di costruzione il giorno del suo genetliaco il 20 gennaio 1752, non vedrà mai completato, a causa della partenza per la Spagna nell'ottobre del 1759, quell'edificio alla cui progettazione aveva anch'egli preso attivamente parte, suggerendo all'architetto Vanvitelli diverse idee e svariati desideri su come l'opera dovesse apparire. Le vicende di Carlo pertanto non dovrebbero essere rappresentate all'interno della Reggia: in una delle rare pellicole in cui compare una sua caratterizzazione filmica, *Il sole anche di notte* (Paolo e Vittorio Taviani, 1990), egli (Rüdiger Vogler) è ripreso non a caso, e correttamente, negli appartamenti del Palazzo Reale di Napoli; tuttavia, è possibile scorgere brevemente in una scena anche la facciata completata della Reggia interna al parco [fig. 5]. A questa incongruenza, se ne aggiunge un'altra riguardante proprio la figura del sovrano: il pio Carlo, fedelissimo alla consorte Maria Amalia anche dopo la morte di costei, viene invece qui ritratto come l'ipocrita seduttore della fanciulla (Nastassja Kinski) di cui è innamorato il protagonista Sergio (Julian Sands).



Fig. 5. Un interno del Palazzo Reale di Napoli e uno scorcio della Reggia (*Il sole anche di notte*, 1990).

Alla visione inedita e storicamente falsa della rappresentazione di Carlo offerta dai Taviani ne corrisponde una analoga riguardante la sua altrettanto pia e fedelissima consorte, Maria Amalia (Kasia Smutniak), in un cortometraggio realizzato in occasione della campagna pubblicitaria di una nota marca di pasta e di un'operazione di rilancio dell'immagine del sito turistico: *Caserta Palace Dream* (James McTieague, 2014) ripercorre la storia della Reggia nelle diverse epoche storiche, volendo fare intendere che essa sia nata da una molto improbabile collaborazione d'amorosi sensi tra l'architetto Vanvitelli (Richard Dreyfuss), impegnato

nella mastodontica impresa, e la bruna (!) regina [fig. 6] sotto gli occhi di un inconsapevole Carlo (Valerio Mastandrea).



Fig. 6. La regina Maria Amalia e l'architetto Vanvitelli (*Caserta Palace Dream*, 2014).

Questi esempi di trasgressione storica legati alla figura di Carlo, il fondatore del Palazzo, saranno comuni anche alle rappresentazioni cinematografiche degli altri membri della dinastia. La coppia borbonica più trasposta sul grande schermo è quella composta da Ferdinando IV, figlio di Carlo e Maria Amalia, e da sua moglie Maria Carolina d'Asburgo-Lorena⁸⁸⁶. Una delle caratteristiche più ricorrenti nei film in cui compaiono è che essi non sono quasi mai protagonisti, ma figure di secondo piano nelle vicende di personaggi quali briganti, amanti romanzeschi, cortigiani e rivoluzionari, e quasi sempre Ferdinando viene rappresentato come un burlone, se non addirittura come un idiota ripreso e bacchettato dalla severa e arcigna consorte austriaca. La Reggia di Caserta è dunque lo sfondo abituale nelle rappresentazioni cinematografiche delle loro vicissitudini. Tuttavia, pur essendo i sovrani che hanno maggiormente segnato un'epoca dal punto di vista artistico e architettonico – sotto il loro Regno infatti si assiste al passaggio graduale da forme e gusti tardo barocchi e rococò a quelli neoclassici, come mostrano ancora oggi alcune sale dell'Appartamento Vecchio – molte sequenze che li riguardano sono state girate anche in sale costruite e decorate successivamente alla loro presenza, come alcune del cosiddetto Appartamento Nuovo e, in special modo, come si vedrà, nella Sala del Trono, terminata soltanto alla metà dell'Ottocento.

A essere maggiormente interessate sono le seguenti pellicole: l'avventuroso *Donne e briganti* (Mario Soldati, 1950), in cui la figura di Michele Pezza detto Fra Diavolo (Amedeo

⁸⁸⁶ Sull'immagine della sovrana di origini austriache, segnalo il mio recente saggio *Regina di quadri. L'iconografia pittorica di Maria Carolina*, in SODANO, G., BREVETTI, G. (edd.): *Io, la Regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, in corso di pubblicazione per i Quaderni – Mediterranea. Ricerche storiche.

Nazzari) si incrocia con quella di un burlesco Ferdinando (Giuseppe Porelli); la commedia *Ferdinando I re di Napoli*⁸⁸⁷ (Gianni Franciolini, 1961), sui vizi e sulla doppia vita di popolano del sovrano (Peppino De Filippo) all'avvento nel Regno dei napoleonidi; la coproduzione internazionale *Les amours de Lady Hamilton* (Christian-Jaque, 1968), che racconta le vicende avventurose della bella Emma Lyon (Michèle Mercier) che da umili origini riesce a divenire prima modella e concubina del pittore George Romney (Boy Gobert), poi consorte molto più giovane dell'ambasciatore britannico a Napoli, William Hamilton (John Mills), infine intima amica della regina Maria Carolina (Nadja Tiller) e amante dell'ammiraglio Horatio Nelson (Richard Johnson); il grottesco *Ferdinando e Carolina* (Lina Wertmüller, 1999), incentrato sui preparativi del matrimonio e sulle schermaglie amorose tra il giovane sovrano (Sergio Assisi) e l'arciduchessa austriaca (Gabriella Pession); il drammatico *Il resto di niente* (Antonietta De Lillo, 2004), trasposizione di un celebre romanzo di Enzo Striano (1986) sulla figura della nobile, poetessa e giornalista Eleonora de Fonseca Pimentel (Maria de Medeiros), bibliotecaria e confidente della regina che nel 1799 decide, assieme ad altri intellettuali napoletani, di fare una rivoluzione con l'appoggio dei Francesi; lo sceneggiato per la televisione in due puntate tratto da Dumas *Luisa Sanfelice* (Paolo e Vittorio Taviani, 2004), su un'altra eroina – suo malgrado – di quella rivoluzione.

Meno presenti nella cinematografia sono i sovrani successivi⁸⁸⁸: Francesco I, salito al trono nel 1825 per regnare appena un lustro, compare soltanto in pellicole nelle quali è ancora il giovane duca di Calabria, al fianco del padre, come in *Donne e briganti* e *Ferdinando I re di Napoli*, ma non quando è re. Anche nel caso di suo figlio, Ferdinando II, rarissime sono le figurazioni cinematografiche e tra queste va ricordato *Re burlone* (Enrico Guazzoni, 1935), uno dei primi film girati alla Reggia, in cui il sovrano (Armando Falconi) scappa a un complotto ordito nei suoi confronti. Pur essendo molto più presente al cinema di suo padre, il giovane Francesco II, l'ultimo sovrano delle Due Sicilie, viene rappresentato all'interno del Pa-

⁸⁸⁷ Oltre alle numerose incongruenze presenti nel film, relative in particolare all'utilizzo di sale non ancora decorate al tempo dei fatti narrati, si segnala anche un errore nel titolo, poiché alla data del 1806, anno in cui la pellicola è ambientata, Ferdinando porta il titolo di IV re di Napoli, e non ancora quello che acquisirà solo nel 1815 di I delle Due Sicilie.

⁸⁸⁸ Solo recentemente l'iconografia degli ultimi Borbone di Napoli è stata al centro di alcuni studi. Rimando pertanto a BREVETTI, G.: *Il Re Bomba e l'eclissi della natura. Una lettura iconografica delle raffigurazioni di Ferdinando II di Borbone*, in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. V. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni culturali*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2014, pp. 185-204; *Tra-Volti dalla Restaurazione. La ritrattistica dei Borbone delle Due Sicilie da Ferdinando I a Francesco II*, in *teCLA. Temi di Critica e Letteratura artistica*, 8 (2013), pp. 30-58, http://www.unipa.it/tecla/rivista/8_rivista_brevetti.php; *Lo sguardo reale. Alcuni appunti sulla fotografia borbonica*, in *Per la conoscenza dei Beni Culturali. IV. Ricerche del dottorato in Metodologie conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni culturali 2007-2011*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2012, pp. 181-191.

lazzo Reale casertano unicamente nella miniserie televisiva *Eravamo solo mille* (Stefano Reali, 2006), scenario dei difficili momenti a cui va incontro prima di lasciare il Regno e di recarsi in esilio a Roma.

LA REGGIA DI CASERTA COME ALTRO LUOGO DEL POTERE

Se nella maggior parte dei casi il Palazzo Reale di Caserta è stato utilizzato per ricostruire le vicende dei Borbone di Napoli, seppur non sempre scrupolosamente e prestando attenzione alla ricostruzione filologica di tempi e di ambienti, in altri esso è servito per fingere di essere la preziosa dimora di diverse dinastie europee in epoche e contesti disparati. È questo il caso di alcune pellicole in gran parte straniere, quasi sempre americane, nelle quali tale edificio figura come: il palazzo reale russo in *La donna più bella del mondo* (Robert S. Leonard, 1955), sulla vita e gli amori della cantante Lina Cavalieri (Gina Lollobrigida); quello madrilenno in *La Maja desnuda* (Henry Koster, Mario Russo, 1958), sulle vicende che hanno portato Francisco Goya (Anthony Franciosa) a realizzare il celebre quadro per il quale ha posato la duchessa d'Alba (Ava Gardner); quello di Fontainebleau in *Waterloo* (Sergej Bondarčuk, 1970), sulla storica sconfitta di Napoleone; addirittura Buckingham Palace nella commedia italiana *Sing Sing* (Sergio Corbucci, 1983), in cui un meccanico romano (Enrico Montesano) crede di essere figlio della regina d'Inghilterra (Vanessa Redgrave).

Tra i diversi paesi europei, dei quali ha “interpretato” il suggestivo luogo del potere, la Reggia ha oramai un rapporto privilegiato con il Vaticano: per le sue caratteristiche e per i suoi spazi monumentali è stata infatti spesso scelta per evocare quelli, inaccessibili alle *troupe* cinematografiche, della città di San Pietro. A inaugurare questo filone è stata una commedia italiana irriverente, molto criticata e censurata all'uscita nei cinema, *Il pap'occhio* (Renzo Arbore, 1980), in cui un buffo Roberto Benigni, nei panni di se stesso, si ritrova ad abitare nelle stanze di Giovanni Paolo II (Manfred Freyberger). L'irriverenza della pellicola coinvolge anche gli ambienti scelti: a fungere da camera da letto del papa vi è quella in stile Impero appartenuta un tempo a Gioacchino Murat, mentre il suo ufficio personale viene adibito nella Terza Sala della Biblioteca di Maria Carolina d'Asburgo, che alle pareti reca gli affreschi colmi di allusione massonica realizzati da Heinrich Füger⁸⁸⁹ nel 1782 [fig. 7].

⁸⁸⁹ Sugli affreschi della Terza Sala della Biblioteca e sulla loro interpretazione in chiave massonica, si vedano i fondamentali lavori di CIOFFI, R.: *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno, Edizioni 10/17, 1987, pp. 116-119; *Pittura e scultura (1782-1860)*, in GALASSO, G., ROMEO, R. (edd.): *Storia del Mezzogiorno*, XI, *Aspetti e problemi del medioevo e dell'età moderna*, IV, Roma, Editalia, 1994, pp. 539-543; *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in CAPRIGLIONE, J. (ed.): *Caserta. La Storia*, Napoli, Paparo, 2000, pp. 91-97.



Fig. 7. La camera da letto e lo studio del pontefice (*Il pap'occhio*, 1980).

Sono però alcune produzioni americane dei primi anni Duemila ad aver avviato la consuetudine di adoperare la Reggia come set del Vaticano, a cominciare dalla *fiction* televisiva *Pope John Paul II* (John Kent Harrison, 2005), che ripercorre la vita di Karol Wojtyła (Jon Voight), scomparso l'anno precedente. Nella visione *yankee* e confusa della Chiesa di Roma, la Reggia diventa lo scenario abituale di intrighi e cospirazioni, il set ideale per suggestive e spettacolari riprese. In *Mission: Impossible III* (J. J. Abrams, 2006), ci troviamo dinanzi a un vero e proprio spudorato *pastiche*, come mostra la scena in cui sopra il tetto del palazzo casertano spicca la vera cupola di San Pietro [fig. 8]. Oltre allo Scalone, addobbato come in una grande chiesa, a essere utilizzati sono inoltre il parco e i cortili per rocambolesche scene d'azione, analogamente a quanto avverrà solo pochi anni dopo per un altro film di cassetta come *Angels & Demons* (Ron Howard, 2009).



Fig. 8. La cupola di San Pietro sul tetto della Reggia (*Mission: Impossible III*, 2006).

Se dunque la Reggia è luogo reale che si presta alla finzione e a fungere un altrove esistente, costituendo così una sorta di falso storico, ancora diverso è poi il caso del suo

utilizzo all'interno di due pellicole fantascientifiche della saga *Star Wars*, dove figura come un ennesimo palazzo reale ma collocato in un futuro prossimo, quello del pianeta Naboo, sede del potere delle regine Padmé Amidala (Natalie Portman) in *Episode I - The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) e Jamillia (Ayesha Dharker) in *Episode II - Attack of the Clones* (George Lucas, 2002). In questo caso dunque la Reggia finge di essere un luogo non esistente nella realtà ma nell'immaginario cinematografico. Da questo punto di vista, l'operazione di Lucas rappresenta un *unicum* nella lunga lista di pellicole che interessano la Reggia: per la prima volta cioè gli spazi di questo palazzo non rimandano a quelli di un luogo realmente esistente, bensì a quelli immaginari di un luogo inesistente. L'architettura vanvitelliana settecentesca si dimostra in tal modo tanto duttile e moderna da adattarsi persino a un contesto fantascientifico.

GLI SPAZI: LO SCALONE D'ONORE E IL VESTIBOLO SUPERIORE

Gli ambienti di accesso agli Appartamenti reali sono forse quelli più riconoscibili e maggiormente filmati, non soltanto per la magnificenza e lo sfarzo, ma anche, come si vedrà, per le loro caratteristiche estetiche e stilistiche. In particolare, lo Scalone d'Onore ha goduto di una immutata fortuna cinematografica, ripreso in quasi tutte le pellicole qui girate, nelle quali riveste un preciso compito drammaturgico, costituendo il luogo dell'entrata in un altro contesto, l'accesso al mondo favolistico della corte, l'ambiente di congiunzione tra l'esterno e l'interno, il punto di incontro tra la grande e la piccola Storia.

Un esempio molto efficace del suo utilizzo è in *Waterloo*, dove rappresenta l'ingresso al Castello di Fontainebleau. Al ritorno di Napoleone dall'Isola d'Elba assistiamo infatti alla partenza di Luigi XVIII (Orson Welles), omaggiato dai suoi sudditi mentre scende sontuosamente la prima rampa, e all'arrivo dei napoleonidi festanti che salgono lo Scalone con le bandiere tricolori [fig. 9]. Il passaggio di potere, seppur breve, tra il Borbone e il Bonaparte è dunque evidenziato dalla contrapposizione tra la partenza-discesa del primo e l'arrivo-salita del secondo, sancendo in tal modo il ruolo privilegiato di tale ambiente nella comunicazione visiva di un avvicendamento politico e storico.



Fig. 9. La partenza-discesa di Luigi XVIII e l'arrivo-salita dei napoleonidi (*Waterloo*, 1970).

Nella maggior parte delle pellicole in cui compare, analogamente alla sua effettiva funzione, lo Scalone funge da raccordo visivo tra il mondo esterno e quello ovattato della corte, conferendo maggior *pathos* all'arrivo a palazzo del protagonista o di un personaggio particolarmente importante per le vicende narrate, seppur non sempre ricopra la medesima funzione drammaturgica: nel caso ad esempio de *La Maja desnuda*, la salita della prima rampa da parte di Goya serve a introdurre la grandezza e il lusso del Palacio Real di Madrid, sede della corte di Carlo IV (Gino Cervi), per il quale il pittore lavorerà al celebre ritratto di famiglia nell'*atelier* adibito negli ambienti del Vestibolo superiore [fig. 10]; nel caso invece di *Sing Sing*, dove costituiscono l'accesso a Buckingham Palace, lo Scalone e il Vestibolo, percorsi soltanto da qualche guardia di Sua Maestà, hanno la funzione di accentuare il senso di spaesamento e di inadeguatezza del giovane meccanico italiano Edoardo, contribuendo visivamente alla comicità della sua vicenda, grazie anche alla scelta di sapienti inquadrature grandangolari che ne accentuano il portato paradossale [fig. 11].



Fig. 10. L'arrivo di Goya a corte e il suo *atelier* nel Vestibolo superiore (*La Maja desnuda*, 1958).

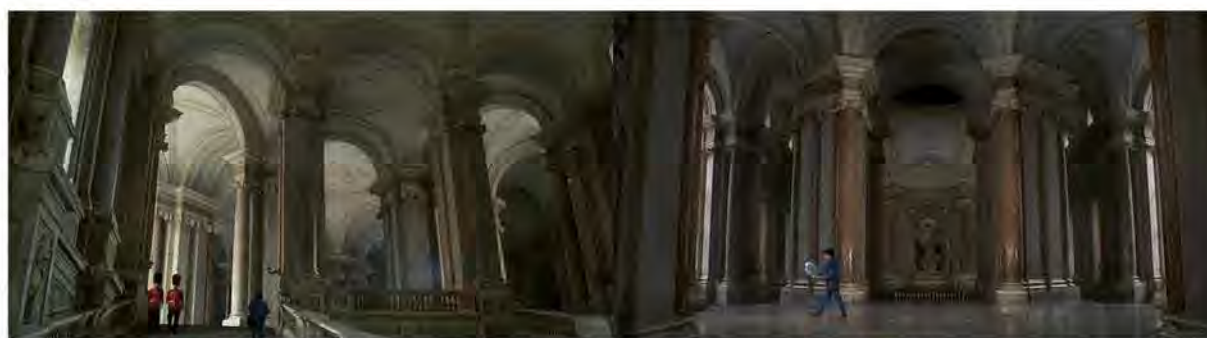


Fig. 11. Il senso di smarrimento di Edoardo all'arrivo a Buckingham Palace (*Sing Sing*, 1983).

Lo Scalone è anche il luogo ideale per sottolineare le passioni dei protagonisti. In *La donna più bella del mondo*, esso accentua il *coté* favolistico della vicenda di Lina Cavalieri, contribuendo a farne una novella Cenerentola, già nella scena di arrivo al palazzo reale russo

al fianco del maestro Doria (Robert Alda), l'uomo che crede di amare. Ma è nella sequenza finale che lo Scalone diviene vero e proprio elemento drammaturgico, quando cioè Lina, dopo essersi esibita a corte e aver scoperto di stare accanto all'uomo sbagliato, fugge via, e proprio qui incontra il principe Sergio (Vittorio Gassman), colui che ha sempre amato. L'incontro fra i due e il bacio che si scambiano sancisce l'*happy end*, mentre scendono abbracciati la prima rampa [fig. 12]. Due scene speculari, dunque, in cui all'arrivo-salita con l'uomo sbagliato corrisponde la partenza-discesa con quello giusto.

In una sequenza di *Les amours de Lady Hamilton*, viene qui filmato l'arrivo dell'ammiraglio Nelson, accolto con tutti gli onori dalla regina e dalla corte riunita sul piano ammezzato, in seguito alla vittoria su Napoleone in Egitto. La salita della prima rampa da parte dell'illustre ospite inglese serve ad accrescere non soltanto il *pathos* della sua prestigiosa presenza a palazzo ma soprattutto l'aspettativa nella sua amante Emma; lo Scalone partecipa in tal modo alla crescita dell'attesa per la venuta di Nelson, ripresa dal suo arrivo ai piedi della prima rampa fino agli ultimi gradini, quando cioè appare visibile la mancanza del braccio destro dell'uomo, perso durante una recente azione militare, turbando così l'iniziale felicità di Emma [fig. 13].

Una scena analoga è presente in *Ferdinando e Carolina*, quella cioè del tanto temuto incontro tra il re di Napoli e l'arciduchessa sua sposa. La regista Wertmüller sfrutta il potenziale dell'ambiente con più inquadrature, riempiendolo con una folta e colorata presenza di nobili e di dame della corte e ponendo in contrapposizione i due protagonisti, quasi come fossero i duellanti in un film western, dei quali vengono messi in risalto i caratteri: la nuova regina, posta su un piano inferiore della rampa, appare spigolosa e diffidente, mentre il giovane sovrano, qualche gradino più sopra, la guarda sfrontato e burlesco [fig. 14]. Lo Scalone, scelto come il luogo più adatto per filmare il primo incontro tra i due sposi invece di quello effettivo – la località al confine del Regno nota come Portella di Monte San Biagio –, partecipa in tal modo alla definizione dei personaggi, confermando ancora una volta, oltre a quello scenografico, il proprio ruolo drammaturgico.



Fig. 12. L'arrivo al palazzo russo, la fuga, l'incontro d'amore e la partenza finale (*La donna più...*, 1955).



Fig. 13. L'attesa per l'arrivo di Nelson (*Les amours de Lady Hamilton*, 1968).



Fig. 14. La contrapposizione tra i due giovani sposi (*Ferdinando e Carolina*, 1999).

Esattamente come in una sequenza della miniserie televisiva *Eravamo solo mille*, in cui i diversi piani sui quali sono collocati i personaggi servono a porre visivamente in risalto la reciproca diffidenza tra le due coppie in scena: in alto la regina Maria Sofia (Elisabetta Pellini) e la protagonista Isabella di Montalto (Christiane Filangieri), contrapposte, per le proprie storie personali, ai due uomini presenti su di un piano inferiore, il re Francesco II (Yari Gugliucci) e il conte Francesco Malaspina (Daniele Pecci) [fig. 15].



Fig. 15. Lo scambio di sguardi tra le donne, in alto, e gli uomini, in basso (*Eravamo solo mille*, 2006).

Tuttavia, la tendenza degli ultimi anni è stata quella di adoperare lo Scalone d'Onore e il Vestibolo superiore come se fossero i luoghi più rappresentativi del Vaticano, per via dell'ariosità degli spazi, della presenza di marmi e dell'architettura ascensionale. Se è stata una strampalata commedia italiana come *Il pap'occhio* ad azzardare per prima un tale utilizzo [fig. 16], è il recente immaginario statunitense ad aver riletto quest'imponente ambiente del potere laico come ecclesiastico: basti, per tutte, la sequenza del Conclave in *Angels & demons*, in cui i cardinali porporati sfilano lungo le rampe per recarsi all'interno della Cappella Sistina [fig. 17].



Fig. 16. Un'insegna papale (*Il pap'occhio*, 1980).



Fig. 17. Il Conclave (*Angels & Demons*, 2009).

Tutt'altro discorso è invece quello che riguarda l'utilizzo di questi ambienti da parte di un'ennesima produzione statunitense, quella cioè della serie di *Star Wars*: sono infatti gli unici a essere stati filmati come sede del potere del pianeta Naboo da George Lucas, che non ha invece preso in considerazione le tante sale di cui è composto il palazzo, evidentemente poiché troppo connotate stilisticamente e dunque inevitabilmente riconducibili a una precisa epoca storica. La scelta dello Scalone e ancor di più dell'ottagonale Vestitolo superiore [fig. 18], interamente ricoperto di marmi colorati e dotato di una forma che richiama quella di una navicella aerospaziale, è dunque motivata dal fatto che essi vengono percepiti come ambienti neutri, ideali per rendere la magnificenza atemporale richiesta dal film, scevra dal rischio di incongruenze storiche e perfettamente credibile. L'operazione compiuta dalle due pellicole in questi spazi costituisce dunque l'utilizzo cinematografico più originale e ambizioso, nonché il migliore, della complessa architettura vanvitelliana, capace, nelle sue forme più scarne ed essenziali, di apparire di straordinaria modernità tanto da poter rappresentare un contesto futuristico.



Fig. 18. Naboo (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999; *Episode II – Attack of the Clones*, 2002).

GLI SPAZI: LA SALA DEL TRONO

Tra le tante sale di cui è composta la Reggia, a essere stata maggiormente impiegata al cinema è quella cosiddetta del Trono, la più grande e sfarzosa dell'intero edificio – nonché, c'è da ipotizzarlo, anche la più agevole e spaziosa per una troupe cinematografica – terminata, dopo decenni di progetti e di lavori, solo alla metà del XIX secolo, per volere di Ferdinando II, che qui sceglie di celebrare in grande stile non soltanto il Regno e le sue provincie, ma lo stesso palazzo, facendo infatti raffigurare al centro della volta l'episodio della deposizione della prima pietra, un dipinto non di gran pregio eseguito da Gennaro Maldarelli, nel quale compaiono i sovrani Carlo e Maria Amalia durante la cerimonia avvenuta il 20 gennaio del

1752 alla presenza dell'architetto Luigi Vanvitelli, ritratto non a caso con i fogli del progetto [fig. 19].



Fig. 19. Gennaro Maldarelli, *La posa della prima pietra* (1844, Caserta, Palazzo Reale). © Luciano Pedicini.

Questo trionfo quasi eccessivo di stucchi dorati e di marmi colorati ha costituito in realtà l'ultima sala del Trono del Palazzo poiché fino al suo completamento sono state impiegate per tale funzione quelle precedenti, assolvendo a tale compito soltanto negli ultimi quindici anni del potere borbonico, dunque sotto Ferdinando II e suo figlio Francesco II. Ciò nonostante la sua presenza è pressoché costante al cinema, dove è stata adoperata, nella maggior parte dei casi, per girarvi pellicole ambientate in anni precedenti, in particolar modo in quelle nelle quali compaiono Ferdinando IV e sua moglie Maria Carolina. Lo stile eclettico di metà Ottocento convive tuttavia con le tante vicende settecentesche qui ambientate, come ad esempio mostra una scena di *Ferdinando I re di Napoli*, in cui il sovrano passeggia assieme alla numerosa famiglia [fig. 20]. A dispetto delle numerose incongruenze storiche, al cinema questa sala conserva tuttavia la sua funzione di rappresentanza e di udienza.

La pellicola che ha meglio saputo sfruttare il potenziale di quest'ambiente è senz'altro il picaresco *Donne e briganti*, in cui costituisce il campo di azione di un burlesco Ferdinando IV (Giuseppe Porelli) alle prese con il brigante Fra Diavolo e il generale francese Hugo (Jean Chevrier): il suo utilizzo da parte di un regista formalista come *Soldati* appare davvero totale, come indicano le inquadrature che mettono in risalto la ricchezza delle decorazioni e i carrelli

che seguono i personaggi, sfruttando in tal modo lo spazio a disposizione e ben rendendone l'ampiezza e la profondità [fig. 21].



Fig. 20. La famiglia reale (*Ferdinando I...*, 1960).



Fig. 21. L'arrivo di Hugo (*Donne e briganti*, 1950).



Fig. 22. L'arrivo di Marietta (*Donne e...*, 1950).



Fig. 23. L'arrivo della duchessa (*La Maja...*, 1958).

Questo film inaugura inoltre quella che sarà una consuetudine nelle pellicole a venire girate in questa sala, quella cioè della sontuosa introduzione del personaggio femminile principale ai sovrani, solitamente da parte del proprio partner. In questo caso, il brigante Michele Pezza presenta la sua promessa sposa, Marietta (Maria Mauban), al re Ferdinando, di cui tra l'altro è una figlia illegittima [fig. 22]. A seguire si ricordano le analoghe scene in: *La Maya desnuda*, dove la duchessa d'Alba conosce Carlo IV di Spagna e la sua famiglia [fig. 23]; *La donna più bella del mondo*, in cui Lina Cavalieri viene introdotta dal maestro Doria agli zar [fig. 24]; *Les amours de Lady Hamilton*, in cui l'ambasciatore britannico presenta ai sovrani di Napoli la sua giovane sposa Emma, ostentata quasi come una delle tante opere d'arte antica che colleziona e rivende a caro prezzo [fig. 25]; *Eravamo solo mille*, dove la protagonista Isabella incontra l'ultima coppia reale delle Due Sicilie [fig. 26].

L'utilizzo più originale di questo immenso salone è quello presente nel *Pap'occhio*, il film che per primo ha camuffato la Reggia nei panni del Vaticano: all'interno di una visione dissacratoria della religione cattolica, la Sala del Trono diviene così la palestra dello sportivo e atletico pontefice, in cui egli può fare ginnastica, sollevare pesi e giocare a palla [fig. 27]. La dissacrazione diegetica relativa al mondo ecclesiastico vaticano viene qui a incrociarsi, chissà quanto consapevolmente, con quella attuata nei confronti della sala e più in generale del palazzo. L'ambiente più suggestivo, sfarzoso, pomposo, retorico, eccessivo di tutta la Reggia viene in tal modo non soltanto a perdere la sua identità, ma addirittura ridicolizzato, assieme alla sua storia e alla sua funzione.



Fig. 24. La presentazione di Lina agli zar (*La donna più bella del mondo*, 1955).



Fig. 25. La presentazione di Emma ai sovrani di Napoli (*Les amours de Lady Hamilton*, 1968).



Fig. 26. L'arrivo di Isabella a corte (*Eravamo solo...*, 2006).



Fig. 27. Esercizi ginnici (*Il pap'occhio*, 1980).

GLI SPAZI: I GIARDINI

Seppur in numero minore rispetto a quelli interni al Palazzo, anche agli ambienti esterni hanno goduto di attenzione da parte della cinematografia. Il rinomato parco della Reggia è stato infatti scelto come set naturale di alcune sequenze molto importanti in poche pellicole, come nel caso di *La Maja desnuda*, dove figura quale giardino di delizie del Palacio Real di Madrid: a essere filmati sono la parte terminale della lunga via d'acqua, dominata dalla cascata e dalla fontana di Diana e Atteone, e l'adiacente Giardino inglese, suggestivo luogo naturalistico che prelude il paesaggio romantico, voluto negli anni Ottanta del XVIII secolo da Maria Carolina. In questi spazi vediamo Goya e alcuni personaggi della corte giocare con l'aquilone [fig. 28], l'altalena e a mosca cieca [fig. 29], divertimenti tipici del periodo e al centro di alcuni celebri dipinti del pittore.



Fig. 28. Goya gioca con l'aquilone – il suo analogo dipinto (1777-1778, Madrid, Museo del Prado).



Fig. 29. Goya gioca alla “gallina ciega” – il suo analogo dipinto (1788, Madrid, Museo del Prado).

Anche in *Ferdinando e Carolina* questi spazi sono riservati allo svago e al divertimento della giovane coppia e della corte, come mostra la sequenza girata presso una delle fontane più scenografiche, quella di Eolo. Seppur costituisca storicamente un'incongruenza all'epoca dell'adolescenza di Ferdinando, anche il Giardino inglese è utilizzato come *locus amoenus* per le scorribande del giovanissimo re (Adriano Pantaleo), che con altri “scugnizzi” gioca all'interno del finto Criptoportico e sulle sponde del laghetto antistante, noto col nome di Bagno di Venere [fig. 30].



Fig. 30. Divertimenti presso la fontana di Eolo e nel Giardino inglese (*Ferdinando e Carolina*, 1999).

Alla visione affettuosa e romantica dei due giovani sovrani, all'interno di una lettura sostanzialmente nostalgica, per non dire filoborbonica, proposta dalla Wertmüller, si contrappone quella radicalmente opposta offerta da una pellicola diretta da un'altra regista. In *Il resto di niente*, infatti, la coppia reale è considerata nemica della libertà e impietoso lo sguardo loro rivolto, senza alcuna simpatia o indulgenza. La "rottura" tra i sovrani e la protagonista Eleonora de Fonseca Pimentel si consuma proprio all'interno del parco, in una zona mai utilizzata al cinema prima di allora come la Peschiera Grande all'interno del Bosco Vecchio, la parte più antica dei giardini reali. In questa sequenza, esplicitamente ispirata a una analoga di *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick, la corte è riunita all'aperto per ascoltare Eleonora declamare i versi scritti per i sovrani [fig. 31]: dinanzi all'inadeguatezza del re e alla freddezza della consorte [fig. 32], resasi conto di trovarsi nel posto sbagliato e di appartenere a un altro mondo, la poetessa decide di scappare, rifugiandosi all'interno del Giardino inglese.



Fig. 31. Il teatro all'aperto a Caserta (*Il resto di niente*, 2004) e nella campagna inglese (*Barry Lyndon*, 1975).



Fig. 32. L'inadeguatezza del re e la freddezza della regina (*Il resto di niente*, 2004).



Fig. 33. La presa di coscienza, la fuga e lo smarrimento di Eleonora (*Il resto di niente*, 2004).

Incerta sul cammino da prendere, persa tra insidiosi angoli e tenebrosi anfratti, Eleonora finirà per ritrovarsi tra le finte rovine del Criptoportico, costruito ad arte per dare l'illusione, restituire la suggestione di trovarsi in un altro posto, come Pompei o Ercolano, e in un altro tempo, quello per l'appunto della classicità [fig. 33]. Come una sorta di Alice nel paese delle meraviglie, prende coscienza dunque di trovarsi nel luogo della finzione e della menzogna, dove persino il giardino (la natura) e il Criptoportico (la cultura) sono entrambi artefatti.

Il parco della Reggia – e ancor più il Giardino inglese – si presta dunque a due visioni differenti di un medesimo spazio e a due letture opposte della Storia: se in *La Maja desnuda* e in *Ferdinando e Carolina*, dove è solitamente assolato e pieno di cortigiani, esso costituisce il luogo del gioco e del divertimento, in un film antiborbonico come *Il resto di niente*, dove emerge misterioso e dall'aria cupa, diviene invece luogo del dissenso, della fuga e della perdita di sé, partecipando allo smarrimento esistenziale della protagonista, di cui costituisce la manifestazione visiva più palpabile ed efficace.

CONSIDERAZIONI FINALI

I tre spazi maggiormente filmati presi qui in esame – quello di accesso, quello interno e quello esterno – mostrano quanto il Palazzo Reale di Caserta abbia goduto di una fortuna cinematografica trasversale ai decenni, ai generi e ai paesi di origine delle produzioni. Tutta-

via questo grande “sfruttamento” visivo ci spinge a interrogarci se sia stato più il cinema a beneficiare della duttilità della Reggia o piuttosto il contrario.

Se da un lato il cinema ha usufruito della grande versatilità di questo luogo, attratto dalla possibilità di filmare più a buon mercato rispetto a qualunque ricostruzione negli studi e a scapito di ogni incongruenza, è pur vero che ha saputo esaltare la modernità dell'architettura vanvitelliana, capace di adattarsi senza effetti speciali, grazie ai suoi spazi armonici ed “eterni”, perfino alla fantascienza. In particolare, la verticalità dello Scalone, il vorticismo del Vestibolo e l'ampiezza della Sala del Trono favoriscono la drammatizzazione di personaggi e situazioni, sfuggendo a collocazioni spazio-temporali e divenendo archetipici del potere e della regalità.

La perdita dell'identità storica e artistica caratterizza dunque la presenza cinematografica del Palazzo Reale casertano. E sebbene sia noto che il cinema non sempre persegue una ricostruzione filologicamente corretta di luoghi e tempi, tuttavia il rischio è che in tal modo la Reggia diventi nello spettatore prima e nel turista poi un luogo del potere “qualsiasi”, uno scrigno di magnificenza molto fotogenico ma svuotato delle sue valenze storiche e culturali, proprio come viene percepito attualmente da tanti visitatori. Lo spettatore meno acculturato, in particolare quello non italiano, può dunque facilmente cadere nell'errore di credere, ad esempio, che lo Scalone percorso dai cardinali in *Angels & Demons* sia in effetti quello che porta alla Cappella Sistina romana piuttosto che a quella Palatina casertana, e che poi, nei panni di turista, una volta in visita nella Capitale, rimanga deluso di non trovare nei Palazzi Vaticani quell'ambiente tanto suggestivo⁸⁹⁰.

Colpa del turista e della sua ignoranza, certo, ma siamo sicuri che chi ha concesso senza alcuno scrupolo, nel corso degli anni, per ragioni economiche o di momentaneo rilancio pubblicitario, la Reggia a ogni tipo di produzione cinematografica – a condizioni che, ad esempio, Versailles probabilmente non avrebbe mai accettato, quelle cioè di svestire la propria identità per indossare i panni di altre realtà politiche, culturali e sociali – non abbia alcuna responsabilità?

⁸⁹⁰ A tal proposito vale la pena qui di ricordare le parole usate dall'attore Ewan McGregor, che, ospite del *talk show* britannico *Friday Night with Jonathan Ross*, nel rievocare l'esperienza vissuta a Caserta per girare *Angels & Demons*, non ha esitato a dichiarare, nel ludibrio generale, che «the palace is in the middle of the biggest shithole, an horrible place», e che la sua aspettativa fosse molto alta, dopo aver visto questo luogo utilizzato nei film di Lucas, concludendo poi di non aver messo in conto che a eliminare le bruttezze circostanti fosse intervenuta la computer grafica. Il richiamo turistico conferito dalla mistificazione della Reggia all'interno di un prodotto di finzione filmica, viene così annullato da questa più che sincera e spontanea – e anche fin troppo ingenerosa – dichiarazione di un attore meravigliato dal disordine e dal degrado che all'epoca delle riprese del film – giugno 2008 – circondava il sito turistico, sottolineando in tal modo l'incapacità e la stoltezza degli uomini di non aver saputo costruirvi attorno qualcosa di adeguato.